Frankfurter Universitätsreden
1917

VII

Der Begriff der Entwickelung in der Kunstgeschichte

Rede zur Kaisergeburtstagfeier
am 27. Januar 1917

von

Rudolf Kautzsch

Professor der Kunstgeschichte

Druck und Verlag von Werner u. Winter, G. m. b. H., Frankfurt a. M.
Auslieferung für den Buchhandel: Blazek u. Bergmann, Frankfurt a. M.



Frankfurter Universitätsreden 1917

VII

Der Begriff der Entwickelung in der Kunstgeschichte

Rede zur Kaisergeburtstagfeier
am 27. Januar 1917

von

Rudolf Kautzsch

Professor der Kunstgeschichte

Druck und Verlag von Werner u. Winter, G. m. b. H., Frankfurt a. M.
Auslieferung für den Buchhandel: Blazek u. Bergmann, Frankfurt a. M.



Hochansehnliche Versammlung! Zum dritten Male feiert die Universität Frankfurt den Geburtstag ihres Landesherrn, unseres Königs, des Deutschen Kaisers, zum dritten Mal zugleich im Kriege. Es ist, es kann kein einfach heiter-froher Festtag sein, den wir heute begehen — aber dennoch: ein froher Tag! Denn unsere Ehrfurcht und unsere Liebe, alle die vielen herzlichen Wünsche, mit denen wir heute unseres Kaisers gedenken, sie werden durchstrahlt von dem Bewußtsein: Kaiser und Volk sind eins. Noch hallen in uns die ernsten entschlossenen Worte nach, mit denen unser Kaiser dem Volke die unerhörte Verblendung und Vermessenheit der Feinde kündete. Noch stehen wir unter dem Eindruck des Widerhalls, den diese Worte in allen Teilen Deutschlands und in allen Volkskreisen geweckt haben. Deutschland ist einig, und dies Gefühl ist es, das uns heute dankbar und stolz aus vollem Herzen unserem Kaiser huldigen läßt.

Aber freilich, wir wissen auch oder ahnen doch, was uns in den nächsten Monaten bevorsteht. Und sehr stark ist in uns allen das Verlangen, uns auch geistig zu rüsten. Zu solcher Rüstung vermag auch die Universität Waffen zu liefern. Wir wollen wissen, wofür wir kämpfen. Wohlan, widmen wir diese Stunde einer Betrachtung, die uns unseres Deutschtums inne und froh werden läßt!

Ein französischer Gelehrter, den wir vor dem Kriege ernst nahmen, hat soeben mit großer Belesenheit und noch größerer Beredsamkeit die Unfruchtbarkeit unseres Volkes in geistigen Dingen — er spricht zunächst von der Kunst — nachgewiesen und Frankreich uns gegenüber gestellt.[1]) Seine Darlegungen schließen mit den Worten: „Auf der einen Seite steht ein Volk, das die Schöpfergabe vom Himmel empfing; auf der anderen eine Rasse von Nachahmern." Das ist nur eine Stimme. Aber Sie wissen, so tönt das ganze Konzert um uns her. Und da müssen wir doch sagen: wenn diese Stimmen recht hätten, dann wahrhaftig lohnte es sich nicht, unser bestes Blut in Strömen fließen zu lassen; dann täten wir besser, als Staat, als Gemeinschaft zu verschwinden und, wie es uns zugedacht

ist, als fleißige Arbeiter in der ganzen Welt uns in den Dienst Englands, Frankreichs und etwa noch Japans zu stellen. Aber ist es nicht etwa doch noch etwas anderes um das Deutschtum? Sollten wir nicht das Recht haben, so zu sein, wie wir wirklich sind und nicht so, wie die andern uns haben möchten? Was ist es um unser Deutschtum?

Es lag nahe, daß der Vertreter der Kunstgeschichte an der Universität, dem die Ehre zuteil wurde, heute hier zu sprechen, auf diese Frage die Antwort suchte, die er für sein Fach geben kann. Ich habe geglaubt, dieser Versuchung widerstehen zu müssen. Nicht nur weil über Begriff und Wesen der deutschen Kunst schon recht vieles und manches Gute während des Krieges gesagt worden ist; auch nicht nur, weil ich meine, das Wesentliche in unserer wie in aller Kunst lasse sich nur mittels eingehender Vergleiche, das heißt angesichts von Abbildungen wirklich deutlich machen. Es ist noch etwas anderes, was mich bestimmt, weiter auszuholen. Nicht mit Unrecht sind erst vor kurzem wieder die Schwierigkeiten betont worden,[2]) die sich jedem Versuch, das besondere Nationale im einzelnen Kunstwerk erkennen zu wollen, entgegen stellen. Auch wenn man diese Schwierigkeiten nicht für unüberwindbar hält, wird man zugeben müssen, daß es nicht einfach ist, unter den vielen Faktoren, die beim Zustandekommen eines Kunstwerkes neben einander wirksam sind, gerade das nationale Moment rein herauszuschälen. Und wenn man versucht, sich die Bedeutung solcher Schwierigkeiten klar zu machen, so wird man bald auf die weitere Frage geführt: welchen Anteil kann denn überhaupt das Nationale im Werdeprozeß des Kunstwerks haben? Ist der einzelne Künstler beim Schaffen so völlig auf sich selbst gestellt, schöpferisch so frei, daß notwendig seine Eigenart und damit auch seine Nationalität einen ganz wesentlich bestimmenden Anteil an der Art seines Werkes haben müßte? Oder ist er etwa von anderen Faktoren, z. B. von den künstlerischen Problemen, die ihm ältere, etwa unmittelbar um ihn und vor ihm geschaffene Werke stellen, viel abhängiger, als von seinem eigenen Wesen?! Erregt aber einmal diese Möglichkeit unser Nachdenken, so erweitert sich die Frage nach dem Anteil des Nationalen am Kunstwerk zu der viel umfassenderen: wie kommt überhaupt neue Kunst zustande? wie wirken die Elemente, deren Niederschlag wir im einzelnen Kunstwerk wieder finden, bei seiner Entstehung zusammen? Anders ausgedrückt: was heißt das, wenn wir sagen: die Kunst entwickelt sich weiter?

Das ist es, wovon ich in dieser Stunde sprechen will, von der Frage nach dem Wesen der Entwickelung in der Geschichte der bildenden Kunst.

Und ich denke, finden wir auf diese Frage eine Antwort, so wird uns damit zugleich wohl auch die Rolle des nationalen Moments in der Kunstgeschichte deutlich werden.

Es herrscht heute in unserem Fache die Neigung, nicht nur dieses nationale Moment, sondern überhaupt alle allgemeinen, nicht unmittelbar künstlerischen Voraussetzungen der Kunstwerke als untergeordnet anzusehen gegenüber der Bedeutung, die jeweils die vorausgehende, die ältere Kunst hat, an die jedes neue Werk anknüpft. Es wird uns gesagt: „Die Entwickelung der Kunst ist in erster Linie selbständig und wird von ihren eigenen Notwendigkeiten geregelt. Jedes Stadium der Entwickelung ist durch vorherige Zustände der Kunst bedingt und begründet, und was sich an äußeren Einflüssen und Umständen geltend macht, bleibt auf die sekundäre Rolle auslösender Kräfte oder anregender Faktoren beschränkt.“[3]) Also: die Entwickelung der bildenden Künste ist immanent. Die außerkünstlerischen Faktoren des geschichtlichen Lebens, als nationale, religiöse, politische, wirtschaftliche, soziale, allgemein geistige, haben für diese Entwickelung nur eine untergeordnete, jedenfalls nur mittelbare Bedeutung. Das künstlerische Leben hat seine eigenen Gesetze und seine eigene geschlossene Entwickelung.

Machen wir uns an einem bestimmten Falle deutlich, wie man sich diese Entwickelung auf Grund der dargelegten Anschauung im Einzelnen zu denken hat. Setzen wir irgendwo ein. Da ist der Genter Altar der Gebrüder Van Eyck. Man hat ihn gern an den Anfang einer ganz neuen Entwickelung gestellt. Das gilt nur bedingt. Ältere Werke waren da, die ihn vorbereiteten. Schon vor den Eycks hatten andere Künstler versucht, Menschen und Dinge körperlich darzustellen und in ein räumliches Verhältnis zu einander zu bringen, ja den Raum selber sichtbar zu machen, weiter allen ihren Gebilden ihre natürliche Gestalt und Farbe, ein stoffliches Aussehen zu geben, endlich den Lichteinfall und eine ihm folgende einheitliche Modellierung aller Körper zu beobachten. Und das war in einer bestimmten Richtung geschehen: einer hatte an dem andern angeknüpft; die Aufgabe war immer deutlicher geworden, gerade weil man Schritt für Schritt auf demselben Wege die Lösung suchte. Nun kommen dic Eycks. Als schöpferisch begabten Künstlern kann ihnen das Vorhandene nicht genügen. Sie wollen eine neue, eine überzeugendere Lösung. Sie benutzen alles, was ihnen die älteren Werke als Gestaltungsmöglichkeiten an die Hand geben, als Material und formen daraus das eigene Werk. So ist dies Werk nichts vollkommen neues. Man war auf die neue Erscheinung

vorbereitet, jene älteren Werke hatten ein gewisses Bedürfnis, eine gewisse Art zu sehen ausgebildet. Indem das neue Werk dieser Disposition Rechnung trägt, vermag es auf die Zeitgenossen zu wirken. Nun ist es aber ein überragendes Werk. Seiner Wirkung vermag sich erst recht kein Künstler, der es gesehen, zu entziehen. Eine ganze Generation knüpft daran an. Aber auch sie wiederholt nicht. Denn, so weit auch der Genter Altar über seine Vorgänger hinausgriff, das Verhältnis der Figuren zum Raum, sowohl im Innenraum wie in der freien Landschaft, mußte noch weiter geklärt und befestigt werden. Darin ist die nächste Generation weiter gekommen. So entsteht die Entwickelung. Künstlerische Probleme sind da. Jedes Werk gibt eine Lösung, aber keine ist abschließend. Der schöpferische Künstler sucht eine neue. Indem er schafft, ändert er, verstärkt er hier, mildert er dort. Und ist er selbst stark, ist sein Werk gewaltig, so bestimmt seine Lösung den weiteren Verlauf der Entwickelung.

Nun gut; wir sehen: wenn wir nur einigermaßen vollständige Reihen von Kunstwerken haben, so wird uns die Entwickelung der einzelnen kunstgeschichtlichen Probleme auf Grund solcher Betrachtungen verständlich werden. Die Kunstprodukte sind nicht mehr isolierte, nur von außerhalb ihrer gelegenen (kulturhistorischen) Faktoren abhängige Erscheinungen, sondern Glieder durchlaufender Entwickelungsreihen in zwingenden kausalen Ketten. Diese Einzelreihen treten in Beziehung zu einander. So wird schließlich die kunstgeschichtliche Vergangenheit in ihrem eigenen Zusammenhang und in ihrer Besonderheit als Problemgeschichte genetisch erklärt.[4])

Ich will hier nicht davon reden, daß diese Anschauung als Reaktion auf ältere Irrtümer notwendig war und eine höchst heilsame pädagogische Wirksamkeit hatte, ja man darf sagen: hoffentlich noch hat. Sie hat den Blick für die eigentlich-künstlerischen Werte in der Geschichte der bildenden Kunst geschärft. Und sie hat der Kunstgeschichte als Wissenschaft den Impuls gegeben, „ihre Selbständigkeit im eigenen Hause zu befestigen". Sie kennzeichnet auch heute noch die erste Aufgabe aller unserer Arbeit.

Aber wenn wir nun so allmählich dazu gelangen, die Entwickelung der formalen Darstellungsprobleme in lückenlosen Zusammenhängen zu übersehen, kann uns das wirklich genügen? Ist es nicht so, daß wir auf diesem Wege zwar sehr wohl erfahren, wie alles gekommen ist, aber nicht eigentlich, warum es so und nicht anders gekommen ist? Da wird uns gesagt: die ganze Entwickelung bewegt sich in einer bestimmten Richtung, in der Richtung, die die jeweils älteren Lösungen eines Problems angeben. Gewiß: aber woher stammt denn diese Richtung? Ist das Ganze

ein Wachsen wie in der Natur, ein Wuchern und Vergehen nach irgend welchen Gesetzen, die wir nie verstehen werden? Warum wird ein Problem aufgegriffen und entwickelt, während drei, vier andere sozusagen unter den Tisch fallen? Und warum wird, wie wir gehört haben, das eine Moment verstärkt, das andere abgeschwächt? Müssen wir wirklich darauf verzichten, nach dem Warum der Entwickelung zu fragen?

Die ältere Kunsttheorie hatte darauf eine glatte Antwort bereit. Natürlich gibt es eine bestimmte Richtung in der Entwickelung; ihr Ziel ist der höchste erreichbare Grad von Naturwahrheit. Alle Kunst strebt darnach, ein immer treueres, immer vollkommeneres Bild der Natur zu liefern.

Es ist ohne weiteres deutlich, daß diese Anschauung die großartig folgerichtige Entwickelung der modernen, besonders der französischen Malerei bis zum Impressionismus widerspiegelt. Tatsächlich standen auch ihre Vertreter alle unter dem Bann der gleichzeitigen Malerei, deren Großtaten sie mit feinfühligem Verständnis begleiteten.[5]) Aber die Theorie ist unhaltbar. Auch wenn man sich damit abfindet, daß für die Architektur dann doch ein anderes Entwickelungsprinzip gesucht werden müßte, da sie ein Streben nach Naturwahrheit nicht kennen kann, auch dann wird man nicht übersehen, daß diese Lehre der Eigenart ganzer Kunstgattungen (der Illustration, der monumentalen Malerei und Plastik), die bewußt unnaturalistisch sind, nicht gerecht zu werden vermag, wie sie die Kunst ganzer Epochen — die ägyptische, die frühgriechische, die ganze mittelalterliche Kunst — nicht richtig einzuschätzen weiß, und wie sie endlich scheinbar rückläufigen Bewegungen — ich komme auf Beispiele noch zurück — ratlos gegenüber steht. Nein, die Theorie vom sich steigernden Naturalismus der Darstellung gehört, wie die Malerei, deren Echo sie war, der Vergangenheit an.

Dagegen hat, offensichtlich im Zusammenhang mit bestimmten Lehren der Naturwissenschaft, eine andere Meinung offen oder versteckt manchen Anhang gefunden, ich meine die sogenannte Ermüdungstheorie.[6]) Ihrer ärgsten Mißverständlichkeiten entkleidet lautet sie etwa so: solange ein Formenkreis noch nicht alle seine Möglichkeiten erschöpft hat, wird an ihm weiter gebildet. Dann aber kommt der Tag, da er abgeschlossen scheint. Der junge Künstler findet ihn fertig vor. Sein schöpferisches Bedürfnis zu befriedigen bleibt ihm nichts anderes übrig, als das Vorhandene aufzulösen, im gegenteiligen Sinne umzubilden. Ist er stark, so wird er seinem Werk damit die neue Richtung geben, die nun weiter zeugt. Zwar kann man nicht von einem physiologischen Ermüdungsvor-

gang sprechen. Wohl aber bleibt dies: sind die Gestaltungsmöglichkeiten eines Problems in einer bestimmten Richtung durchlaufen, so bietet die ganze Richtung dem Schaffenden keinen Reiz mehr. Er wendet sich neuen Möglichkeiten zu und sucht diese und damit neue Reize in einer möglichst gegensätzlichen Richtung. Man versteht leicht, daß diese Betrachtungsweise von Untersuchungen im Gebiet der Ornamentgeschichte ausging. Dort finden wir den Gegensatz zwischen Spätgotik und Renaissance, zwischen Rokoko und Louis-XVIe oder Klassicismus, Gegensätze, die sich mit einer gewissen Überzeugungskraft wie geschehen erklären ließen. Auch den Wechsel in der Vorherrschaft einer Kunst über die andern hat man so gedeutet, wenn etwa die Führung von der Architektur auf die Malerei übergeht (denken Sie an den Gegensatz des 18. und des 19. Jahrhunderts): „Die Mittel der einen Kunst haben sich abgenutzt und erschöpft, die Mittel der anderen liegen noch in Bereitschaft und bieten Ersatz“.[7])

Ohne mich auf eine eingehende Kritik dieser Theorie einzulassen, will ich nur das eine hervorheben: sie erklärt nur scheinbar. Es soll einmal gelten: weil man der bewegten irrationalen Formen überdrüssig war, griff man um 1400 und um 1760 zu den ruhigen rationalen der Antike. Ist denn das nicht schließlich eine inhaltlose Erklärung? Es fehlt ihr jede Angabe darüber, was man denn nun positiv mit den neuen Formen wollte. Und das ist doch wohl das wichtigere. Und denken wir an das andere Beispiel. Die Architektur tritt um 1800 den Primat an die Malerei ab? Ja, warum nicht an die Plastik?! Wieder vermissen wir in der Erklärung jedes positive Moment. Nein, die Erklärung reicht nicht zu.

Nun ist ganz neuerdings von sehr berufener Seite versucht worden, die offenbar vorhandene Richtung in der Entwickelung der bildenden Kunst auf eine andere Weise zu erklären; hören wir die neue Lehre! Da heißt es[8]): Jeder Künstler findet bestimmte Möglichkeiten vor, an die er gebunden ist. Nicht alles ist zu allen Zeiten möglich. Das Sehen selbst hat seine Geschichte, und deren Wandlungen haben eine innere Notwendigkeit. Sie stellen einen rationellen psychologischen Prozeß dar. Der Fortgang z. B. von einer handgreiflichen plastischen, rationalen und tektonischen Auffassung (im 16. Jahrhundert) zu einer rein optisch-malerischen irrationalen und atektonischen (im 17. Jahrhundert) hat eine natürliche Logik und könnte nicht umgekehrt werden. Dieser und die verwandten Entwickelungsprozesse müssen im selben Sinne wie das physiologische Wachstum als gesetzlich bezeichnet werden. Sie können aufs mannigfaltigste variiert, sie können teilweise oder ganz gehemmt werden, aber wenn der Prozeß ins

Rollen kommt, so wird eine gewisse Gesetzmäßigkeit überall beobachtet werden können. So läßt sich eine Entwickelungsgeschichte des abendländischen Sehens geben, für die die Verschiedenheiten des individuellen und nationalen Charakters von keiner großen Bedeutung mehr sind. Und diese Geschichte ist notwendig: in allem Wandel bleibt ein Gesetz wirksam. Dieses Gesetz zu erkennen ist ein Hauptproblem, das Hauptproblem einer wissenschaftlichen Kunstgeschichte. Also: die Entwickelung von Kunstwerk zu Kunstwerk vollzieht sich nach einer inneren Notwendigkeit. Diese Notwendigkeit wirkt wie ein Naturgesetz: die Folge kann nicht umgekehrt werden. Auf einen plastischen Stil muß jedesmal und immer wieder ein malerischer folgen. Ist die Reihe durchlaufen, so muß sie von vorn anfangen. Ganz folgerichtig kommen wir so zur Annahme einer Periodizität der Entwickelung. Dieselbe Folge, die z. B. im Wandel vom 16. zum 17. Jahrhundert zu beobachten ist, findet sich nicht nur in der Antike, sie findet sich auch in der Gotik wieder.

Nehmen wir einmal an, diese Lehre von der gleichartigen notwenigen Entwickelung des westeuropäischen Sehens wäre richtig: hätten wir dann viel gewonnen? Allerdings, es wäre nun verständlich, warum jeder Künstler einer bestimmten Zeit die Lösung der Probleme, die ihm gestellt sind, nur in einer ganz bestimmten Richtung suchen kann. Aber erklärt diese Annahme wirklich den Vorgang, führt sie der Anschauung eines lückenlosen Nacheinander ein erklärendes Moment hinzu? Beruft man sich schließlich auf ein Naturgesetz in der Entwickelung des Sehens, so streicht man die Segel. Man gesteht ein, daß da nichts weiter zu erklären ist. Jedenfalls: wirklich verständlicher wird uns das reiche Leben der Kunst durch diese Theorie nicht. Und noch eins: wäre die Kunstgeschichte wirklich vor allem eine naturgesetzlich geregelte Entwickelungsgeschichte des Sehens, sollte uns da nicht ein wenig bange werden? Ich wenigstens finde die Vorstellung reichlich trostlos, daß an die Stelle lebendiger Geschichte, in der ganze Menschen ihr ganzes physisches und geistiges Sein in ihren Werken bekunden, die Geschichte allein ihres Sehens treten soll, ihres Sehens, das sich nach eigenen Gesetzen gewissermaßen losgelöst von den Sehenden entwickelt.[9] Aber diesen Gedanken will ich hier nicht weiter verfolgen. Genug, wir fühlen uns nicht wesentlich gefördert, wenn die neue Theorie zu recht besteht.

Aber besteht sie überhaupt zu recht? Wir müssen etwas genauer zusehen. Zunächst macht schon das Aufhören und Wiederanfangen des Prozesses, die Periodizität Schwierigkeiten.[10] Denn es ist ja doch nicht

so, daß eine Entwickelung einfach abbräche und eine neue Reihe, gewissermaßen aus dem Nichts begonnen würde. Vergegenwärtigen wir uns einmal einen oder zwei solcher Fälle. Da ist der berühmteste der Untergang der Kunst der alten Welt und die Entstehung der mittelalterlichen Kunst. Auch hier gilt das Gesetz von der ununterbrochenen Fortentwickelung der Form. Die Germanen haben ja doch nicht eine alt gewordene Kunst vollends vernichtet und von vorn angefangen. Vielmehr hat, wie uns besonders Wickhoff, Riegl und Schmarsow[11]) gezeigt haben, in der Spätzeit der Antike schon jene merkwürdige Entwickelung eingesetzt, ohne Zweifel unter der immer stärker werdenden Einwirkung des Orients, die allmählich aus einer hochentwickelten, auf Illusion ausgehenden Malerei eine von tektonischen Gesetzen bestimmte Flächenkunst, aus einem plastischen Stil einen linearen, aus einer Dekoration, die ganz frei die Tiefe auszunützen weiß, ein streng gebundenes Flachornament macht. Die nordischen Völker haben nur fortgesetzt, was die alternde Antike selbst begonnen. Sie haben den Prozeß vollendet, aber nicht angefangen. Und, und damit kommen wir zur Hauptsache, somit ist hier also gerade das geschehen, was die neue Theorie ausschließen möchte: aus einem atektonischen Stil ist ein tektonischer, aus einem plastischen ein linearer geworden. Es kann demnach kein Gesetz in der Entwickelung des Sehens geben, das eine solche Folge unmöglich machte. Und diesen Schluß kann der ganz analoge Vorgang gegen Ende des 18. Jahrhunderts nur bestätigen.[12])

Zweitens: man könnte ja nun sagen: ja, in diesen Fällen handelte es sich um das Schicksal eines malerischen Stils, also um das Ende einer Entwickelungsreihe, um die Frage, was geschieht, wenn die ganze Entwickelung durchlaufen ist? Jedesmal, wenn ein malerischer Stil da ist und sich ausgelebt hat, tritt ein Schwanken, ein Suchen ein. Es muß ein neuer Anfang gefunden werden. Ist der aber einmal da, dann rollt die Folge unerbittlich ab.

Auch das stimmt nicht: als eine zweite Entwickelungsreihe vom gleichen Typus wird uns die Geschichte der Gotik genannt. Das Beispiel zeigt aber ein wesentlich anderes Gesicht als die Entwickelung der Kunst vom 16. zum 17. Jahrhundert. Die strenge Plastik des 13. Jahrhunderts wird nämlich nicht geradeswegs malerisch im Sinne jener späteren Parallele, vielmehr zunächst noch einmal flächig-linear. Dann erst und von da aus lockert sich das feste Liniengefüge, gewinnt die Figur Tiefe und malerisches Leben in Licht und Schatten. Also: es scheint kein zweites Beispiel genau der gleichen Folge von Darstellungsarten zu geben.

Endlich drittens und letztens: auch die Annahme einer Verbindlichkeit der Folge für das ganze Abendland ist nicht aufrecht zu erhalten. Das wird uns besonders klar, wenn wir an die bekannten Fälle von Rezeptionen fremder Kunst denken. Entwickelt sich das Sehen im Abendland im Ganzen gleichartig, so muß fremde Kunst doch wenigstens wesentlich in demselben Sinne aufgenommen und weitergebildet werden, in dem sie in ihrer Heimat entstanden ist. Ist das nun wirklich der Fall? Da muß schon bedenklich stimmen, wenn wir sehen, was man in Deutschland mit den Elementen der italienischen Renaissance, die man übernahm, angefangen hat. Offenbar sah man sie ganz anders als die Italiener. Gliederungen, die für einen streng tektonischen Zusammenhang erdacht waren, werden unter den Händen deutscher Baumeister zu Teilen einer ganz untektonischen malerischen Gesamtrechnung. Und das bleibt eigentlich das ganze 16. Jahrhundert hindurch so. Aber nehmen wir ein anderes Beispiel. Nicht einmal im ganzen Norden ist das Sehen zur gleichen Zeit gleichartig. Erinnern wir uns der Aufnahme der Gotik. Sie entsteht in Nordfrankreich: wie verhielt man sich zu ihr in Deutschland, wie in Südfrankreich? Man nahm sie schließlich hier wie dort auf, aber bekanntlich erst spät und nicht ohne Widerstreben. Denn dort wie hier war man um 1200 einem vollkommen anderen Raumideal nachgegangen, als es die Gotik brachte. Die Saalkirchen der Provence wurden um 1200 immer weiter, die Jocheinheiten der westfälischen und sächsischen Basiliken immer mächtiger. Und der Außenbau der rheinischen Kirchen verfolgte zur selben Zeit ganz unverhohlen malerische Absichten. Am Rhein wie in Südfrankreich also mußte die Gotik als wesensfremd empfunden werden. Keine Rede davon, daß man auf sie, ich meine auf ihr spezifisch künstlerisches Wesen, vorbereitet gewesen wäre. Ganz offenbar hat sich also die Entwickelung des Sehens im Abendland mindestens auch in diesem Fall sehr ungleichmäßig vollzogen. Und es ist noch die Frage, ob man in Deutschland die Gotik überhaupt je so gesehen hat, wie die Nordfranzosen sie sahen.

Schließlich ist das Sehen nicht einmal innerhalb derselben Volksgemeinschaft im strengsten Sinne einheitlich gewesen. Neben den Meistern der festen Form und des tektonischen Aufbaus um 1520 in Italien steht Correggio. Und umgekehrt ist Tintoretto fast ein Zeitgenosse des Bronzino: jener wird als ein Hauptvertreter der neuen malerischen Kunst angesehen, dieser liefert in seinen Bildern Musterbeispiele der linear-plastischen Weise. In Deutschland ist es nicht anders. Dürer hat seinen Antipoden in Grünewald, und dabei ist dieser nicht der Vorläufer einer kommenden Genera-

tion, sondern der stärkste Vorkämpfer einer Richtung, die zwar recht eigentlich einem weit verbreiteten und tief gewurzelten Verlangen seiner Zeit entsprach, dennoch aber zum Untergang bestimmt war.[13]) Es wird davon später noch einmal die Rede sein müssen.

Ich fasse zusammen: die genannten Fälle machen deutlich, daß von einer gleichartigen, in einer Richtung abrollenden Entwickelung des westeuropäischen Sehens allenfalls dann gesprochen werden kann, wenn wie im 17. und 18. Jahrhundert eine weitgehende Kulturgemeinschaft unter den westeuropäischen Völkern besteht. Darüber hinaus aber nicht.[14])

Dieser Schluß gibt uns aber zugleich den Hinweis auf eine mögliche andere Antwort auf unsere Frage. Sollten es doch am Ende die so energisch bekämpften kulturgeschichtlichen Faktoren sein, die letzten Endes das Warum, das So-und-nicht-anders-sein der Entwickelung bestimmen? Sehen wir zu.

Anstatt mich auf allgemeine Erörterungen einzulassen, möchte ich von bestimmten Einzelfällen ausgehen. Und zwar möchte ich an drei Gruppen von Beispielen zeigen, von welcher Bedeutung tatsächlich die allgemeinen, die kulturgeschichtlichen Faktoren in der Geschichte der bildenden Kunst sind, und auf welche Weise sie in die sogenannte immanente Entwickelung bestimmend einzugreifen vermögen.

In karolingischer Zeit wird das Schema der altchristlichen Basilika mannigfaltig umgestaltet. Vor allem stoßen wir auf das Bemühen, den Westteil der Kirche dem Ostteil anzugleichen. Dem Ostchor tritt ein Westchor oder doch ein Westwerk gegenüber und mitunter auch dem östlichen Querhaus ein westliches. Diese Erweiterung kommt aber nicht nur dem Innenraum zugute. Vielmehr zieht auch der Außenbau davon Nutzen: die Westseite der Kirche wird massiger und erhält ihre Turmgruppe so gut wie die Ostseite. Das führt bisweilen zu ganz oder nahezu vollkommen symmetrischen Gebilden. Denken Sie etwa an St. Michael in Hildesheim. Aber auch wo es nicht so weit kommt, hält nun die Westseite in der reichen, mannigfach abgestuften Gruppierung und Gliederung der Baumassen der Ostseite das Gleichgewicht. Diesen — und anderen — bedeutungsvollen Ansätzen des Kirchenbaus macht der Orden von Cluny entschlossen ein Ende. Seine Kirchen stellen den altchristlichen, den römischen Typus der Basilika wieder her: die Westseite erhält ihre alte Bedeutung als Eingangsseite wieder; die Gruppe der Ostbauteile wird noch reicher ausgebildet (Cluny!); die Stützen des Langhauses werden nicht mehr rhythmisch gegliedert, sondern schlicht gereiht, damit wird ihre, wird des ganzen

Raumes Richtung von West nach Ost streng betont; diese Richtung wird durch den Vorhof im Westen noch verstärkt, und so bekommt nun endlich der Altarraum im Osten seinen alten Sinn als einziges Ziel der ganzen Anlage wieder. Die Wallfahrts-, die Prozessionskirche hat gesiegt.

Was heißt das in unserem Zusammenhang? Doch nichts anderes als dies: eine religiöse Strömung, die sich zu bestimmten kirchlichen Absichten verdichtet, greift in die Entwickelung der künstlerischen Probleme ein. Der Orden von Cluny hat nicht aus künstlerischem Drang den frühchristlichen Kirchentypus wieder zu Ehren gebracht, sondern deshalb, weil er seinem religiösen Empfinden entsprach, und weil er der Typus Roms war. Die immanente Entwickelung der Kunst wird hier ganz zweifellos unterbrochen. Natürlich nicht in dem Sinn, daß der Orden nun eine völlig neue künstlerische Form hätte schaffen können. Wohl aber ist hier eine außerkünstlerische Strömung die Ursache, daß eine verheißungsvolle Entwickelung abgeschnitten und eine weiter zurückliegende Form wieder aufgenommen wird. Ein Blick auf die weitere Geschichte der Kirchenbaukunst zeigt, von welcher Bedeutung das Eingreifen des Ordens war: er hat mit seiner Reform eine der wichtigsten Grundlagen für die gotische Kathedrale geschaffen.[15])

Ein zweiter Fall, ein Fall aus der Geschichte der Plastik ist dieser. Ich habe vorhin schon erwähnt, daß auffallenderweise die blühende Bildnerei des 13. Jahrhunderts nicht sofort im malerischen Sinne weiter entwickelt wird, sondern zunächst flächig-linear wird.[16]) Die Figur, auch die Freifigur bewegt sich, „schwingt" in einer Ebene; alles Körperliche verschwindet möglichst unter dem Gewand, ist nur noch Gerüst, das eine Gewandmasse trägt; und dieses Gewand wird nach einem linearen Schema wiederum möglichst in einer Ebene geordnet; selbst die Köpfe werden weniger plastisch: die Teile des Gesichts setzen sich nicht mehr energisch gegen einander ab, sondern treten in fließende Verbindung mit einander. Und dazu kommt dies andere: sie verlieren an Individualität, sie werden strenger durchstilisiert — um an geistiger Vertiefung zuzunehmen. Aus einzelnen spricht eine ergreifende Vergeistigung, wie ja auch schon die gesteigerte Bewegung der feinen körperlosen Gestalten ganz Ausdruck ist. Dieser Entwickelungsverlauf hat seine Parallele ebenso in der Baukunst, die ihre Körperlichkeit vollends einbüßt um durchaus mimisch zu werden, wie in der Malerei.

Wie ist das nun zu verstehen? Daß sich diese Wandlung nicht mit der Annahme eines „notwendigen" Wechsels der optischen Auffassung erklären läßt, habe ich schon hervorgehoben. Wir müssen uns weiter umsehen.

Da stoßen wir in der Geschichte der deutschen Dichtung auf eine analoge Wandlung. Genau zu derselben Zeit, in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts schwindet der sinnlich-heitere, weltfrohe Ton, und das geistliche Element gewinnt — neben anderen — noch einmal an Gewicht. Diese Erscheinung deutet auf die mächtige religiöse Bewegung, die mit den Bußpredigten Bertholds von Regensburg anhebt und in der deutschen Mystik der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts gipfelt. Ohne Zweifel ist das Empfinden gerade der ernsteren Geister in Deutschland in dieser Zeit durchaus anders, als es in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts war. Das ist aber viel mehr als eine Parallele zu dem beobachteten Vorgang in der Entwickelung der bildenden Kunst. In beiden Wandlungen kommt ein Wechsel im Verhältnis zur Welt zum Ausdruck. Für die bildende Kunst heißt das: nicht mehr die stolze, adelige Erscheinung einer kraftgeschwellten, sinnlich lebendigen Leiblichkeit wird als wertvoll empfunden, sondern das feine Bild ausdrucksvoll bewegter, vergeistigter Schönheit. Auch hier hat das neue Empfinden nicht unmittelbar neue Formen geschaffen, wohl aber die Fortentwickelung der Form in eine bestimmte Richtung geleitet.[17])

Gibt man das einmal als möglich zu, so wird man geneigt sein, auch andere auffallende Erscheinungen in der Entwickelung der Kunst ähnlich zu erklären. Da ist, um auch noch ein Beispiel aus der Geschichte der Malerei zu erörtern, die merkwürdige Wendung, die die deutsche Malerei unter der Führung Albrecht Dürers nimmt. Was ist es, was Dürer letzten Endes von der Malerei fordert? Daß sie vollkommene Charaktere darstelle, Menschen, in jeder Linie voll Leben und Ausdruck. Das hatte ihn einst zu Mantegna geführt; darum hatte er, der Nürnberger Bürgersohn, auf Umwegen den vollkommenen, frei und entschieden bewegten Körper in italienischen Stichen und Zeichnungen durchaus studiert; darum war er Leonardos Spuren nachgegangen, neue Möglichkeiten physiognomischer Bildung und des Gesichtsausdrucks zu ergründen, deshalb hatte er noch zuletzt mit hoher Freude die starken Köpfe geistig reger Niederländer abkonterfeit. So war seine reife Kunst entstanden, die Kunst der späten Bildnisse, der Münchener Apostel, der letzten Stiche und Zeichnungen, einfach, klar und groß und durch und durch beseelt. Diese Kunst ist durchaus körperlich, alle ihre Figuren sind von einem ganz realen tastbaren Dasein. Die malerischen Gestaltungsmöglichkeiten treten daneben vollkommen zurück.

War das selbstverständlich, war es die Erfüllung der notwendigen

immanenten Entwickelung der deutschen Malerei? Ja und nein. Gewiß lag Dürers Kunst in der Richtung der Hauptströmung des späteren 15. Jahrhunderts. Man denke an Schongauer. Aber man kann doch nicht übersehen, daß es daneben auch noch eine andere Malerei in Deutschland gab. Dürer selbst hat uns mehr als ein Blatt hinterlassen, das ganz deutlich zeigt: er konnte auch anders. Und hat nicht seine Zeit einen Grünewald und einen Altdorfer? Gehen die nicht darauf aus, eine Welt zu schildern, die nur Augenschein ist, Vision, Traum, Märchen, einen Augenblick zu voller Wirklichkeit aufleuchtend, um im nächsten wieder zu zerfließen. Und diese Künstler stehen damit nicht allein. Andere haben Ähnliches versucht. Und wie weit die Neigung geht, die feste Form aufzulösen, Licht und Schatten sprechen zu lassen, die Fläche aufzulockern und die Tiefe zur Wirkung zu bringen, die tektonische Strenge der Komposition einer atektonischen, scheinbar regellosen Anordnung der Elemente zu opfern, kurz alles das zu versuchen, was eigentlich erst dem malerischen Stil des 17. Jahrhunderts zukäme, das zeigt ein Blick auf die Werke der Bildnerei und der Baukunst, auf die Schnitzaltäre eines Veit Stoß und das Sakramentshäuschen eines Adam Kraft, auf die Fenstermaßwerke oder die Gewölbe der sogenannten spätgotischen Kirchen, in so manchen Innenraum und auf so manche unsymmetrische aufgelockerte Fassade. Man sieht, der malerische Stil lag sozusagen in der Luft. Warum setzt er sich in der Malerei (schließlich übrigens auch in den anderen Künsten) nicht vollkommen durch? Daß nicht die Annäherung an die italienische Renaissancekunst der Grund ist, ist nahezu selbstverständlich. Natürlich empfand man, empfand gerade Dürer die Überlegenheit der italienischen Raum- und Körperdarstellung. Und er hat sich ehrlich bemüht, von den Italienern zu lernen. Aber schließlich doch nur, um mit dem neu gewonnenen Gut seine eigene Kunst zu schaffen, wie ich sie eben zu umschreiben suchte. Es ist gewiß kein Zufall, daß er die Apostel und Christus als Schmerzensmann[18]) malte, während die (italienischere) Komposition der Madonna mit den vielen Heiligen Entwurf blieb. Und ist es bei Holbein anders?

Man könnte ja nun sagen, die Zeit, d. h. das Publikum war noch nicht reif für die kühne Neuerung; es vermochte nicht, sich die Welt als Erscheinung vorzustellen, der Auflösung aller körperlichen, tastbaren Werte in einem malerischen Zusammenhang zuzustimmen. Aber eine solche Erklärung wäre doch sehr bedenklich. Die Lehre von der ununterbrochenen, innerlich geschlossenen Folgerichtigkeit der Kunstentwickelung fordert in unserem Falle, daß der malerische Stil in Deutschland um 1500 vorbereitet

gewesen sein muß. Also war auch das Publikum vorbereitet. Und dann: wie oft haben Künstler kühne Fortschritte gegen allen Widerstand der Laien durchgesetzt, wenn es sich nur um eine Frage der Kunst handelte. Das aber ist es: Deutschland war um 1520 keineswegs vorwiegend künstlerisch orientiert. Was die deutsche Gegenwart damals von der Malerei verlangte, war etwas ganz anderes, als malerischer Schein. Die religiösen und ethischen Probleme stehen so sehr im Vordergrund alles Denkens und Empfindens, daß gewiß der Maler auf die stärkste Wirkung rechnen konnte, der sich ihnen nicht entzog. Und nah und leibhaftig, ganz wirklich mußte er sie darstellen, denn ihre reale Gewalt bedrängte nur allzu stark das tägliche Leben.

Also: wenn jene malerischen Ansätze nicht weiter entwickelt wurden, wenn die Figurenkunst Dürers und nachher Holbeins siegte, so sehe ich darin die Wirkung wiederum einer geistigen Strömung, die auf eine solche reale Kunst hindrängte. Nur darf man sich den Vorgang nicht so vorstellen, daß die Maler dem Verlangen des Abnehmerkreises gewissermaßen widerwillig Rechnung getragen hätten. Nein, sie selber sind von jener großen Bewegung erfaßt, auch die Grünewald, Baldung und Altdorfer auf ihre Weise. Aber diese Bewegung begünstigte so sehr die eine, ja längst und noch immer wirksame Art künstlerischen Vorstellens in leibhaftigen, fest umrissenen Gestalten, daß dagegen die anderen, die malerischen Gestaltungsmöglichkeiten bald zurücktraten. Darum siegte die Figurenkunst und mit ihr die Renaissance, darum ging der Malerei in Deutschland ihr eigentlicher Nährboden verloren. Man kann nun deutlich die Wandlung der geistigen Strömung in der Malerei selber verfolgen, kann sehen, wie die vorwiegend religiös gerichtete Art Dürers in der intellektuellen und humanistisch-skeptischen Holbeins ihr Gegenspiel hat. Schließlich ist das Ende doch die Verödung. Die mitunter virtuose Figurenmalerei der Epigonen vermag für das, was verloren ging, nicht zu entschädigen. Die deutsche Malerei hatte darauf verzichtet, ihre aussichtsvollsten Keime zu entwickeln. Darnach also ist deutlich: letzten Endes wurde das Schicksal der deutschen Malerei von der Gesamtdisposition der Zeit bestimmt. Und diese Gesamtdisposition ist geistig, ist religiös und ethisch orientiert. Dürer und seine Kunst siegte, weil er dieser Disposition entgegen kam. Und wenn man etwa sagen möchte: jene Disposition wird innerhalb der Geschichte der Malerei doch nur dadurch wirksam, daß sie zu einer bestimmten Art führt die Dinge zu sehen, so ist das ganz gewiß richtig. Aber diese Art zu sehen war eben, wie wir uns überzeugt haben, nicht die einzige, zunächst nicht

einmal die herrschende in der Zeit. Sie war also nicht durch eine irgendwie geartete innere künstlerische Notwendigkeit allein oder ausschlaggebend bestimmt, sondern ganz wesentlich von jenen kulturgeschichtlichen Voraussetzungen mit abhängig.

In allen diesen Fällen also handelte es sich um geistige Strömungen, die bald unmittelbar in den Gang der Entwickelung der bildenden Kunst eingegriffen, bald ihn wenigstens sehr wesentlich mitbestimmt haben. Dabei muß man sich freilich gegenwärtig halten, daß solche Strömungen nur so weit wirksam werden können, als sie zu einer bestimmten Färbung des Gefühlslebens führen. Daß das in den beschriebenen Vorgängen eintrat, glaube ich gezeigt zu haben. Und von hier aus schließen wir nun weiter: ein Wandel im Empfinden kann doch auch noch durch andere Ursachen, als durch geistige Strömungen bedingt sein. Sollte nicht auch ein Wechsel in der führenden Schicht des Volkslebens bestimmte Veränderungen des Gesamtempfindens nach sich ziehen? Zweifellos stand das Bürgertum des 15. und 16. Jahrhunderts in Deutschland der Welt anders gegenüber, als die vornehme Gesellschaft des 17. und 18. War die Führung in allen Fragen der Kultur von jenem auf diese übergegangen, sollte das ohne Bedeutung für die Kunst gewesen sein? Prüfen wir die Frage in einem raschen Überblick über den Wechsel der führenden Schicht in der deutschen Vergangenheit. Bekanntlich treffen wir da folgende Wandlungen. Im Beginn des Mittelalters wird alles geistige Leben von der Kirche beherrscht; sie ist überhaupt in allen Fragen höherer Gesittung die ausschlaggebende Macht. Im 12. Jahrhundert stellt sich ihr das Rittertum gegenüber. Durch sein Abkommen mit der Kirche autorisiert, ja geadelt entwickelt das Rittertum eine erste Laienkultur, die zwar die Ziele der Kirche sich zu eigen macht, doch aber weltfroh und sinnlich kräftig ist und allmählich ein höchst eigenartiges und bis ins einzelne durchgeführtes Gepräge bekommt. Dabei ist diese Laienkultur so stark, daß sie auf die höheren geistlichen Kreise übergreift. Das ist nicht merkwürdig. Sind es doch die Söhne des Adels, ritterlicher Familien, die auf den Bischofstühlen und in den Domkapiteln, im Abtgewand und wo immer in der Kirche die Führung hatten. Die Kultur blieb aristokratisch, aber sie durchsetzte sich mit Elementen, die aus der ritterlichen Sphäre stammten. Es folgt ein Emporkommen des Bürgertums: die Städte werden die führenden Mächte in der deutschen Kultur, auch die Kirche wird demokratischer; und dieser Zustand dauert, kann man sagen, bis etwa zum Augsburger Religionsfrieden. Dann übernimmt das Landesfürstentum und der neu erstarkende Adel, auch jetzt

wieder — wenigstens im Süden und Westen Deutschlands — Hand in Hand mit der Kirche, die Leitung, bis gegen Ende des 18. Jahrhunderts das Bürgertum wieder, und nun einstweilen endgiltig, obenaufkommt.

Die Bedeutung dieser letzten Verschiebung wenigstens auch für die Kunstgeschichte ist unbestritten. Auch der Verfechter der Theorie von der immanenten und notwendigen Abwandlung der Sehformen erklärt, die Umkehrung der Folge, nämlich daß gegen 1800 aus einem malerischen Stil ein linearer, aus einem atektonischen ein höchst tektonischer werde, sei nur im Zusammenhang mit durchgreifenden Veränderungen der geistigen Welt möglich gewesen. Und er kennzeichnet den auffallenden Prozeß vortrefflich mit folgenden Sätzen: „Es ist die Epoche einer neuen Wertung des Seins auf allen Gebieten. Die neue Linie kommt im Dienst einer neuen Sachlichkeit. Man will nicht mehr den allgemeinen Effekt, sondern die einzelne Form, nicht mehr den Reiz einer ungefähren Erscheinung, sondern die Gestalt wie sie ist. Die Wahrheit und Schönheit der Natur beruht in dem, was sich greifen und messen läßt." Die neue Gesinnung, die neue Empfindung, das sind die eigentlichen Ursachen des Stilwechsels. Und diese neue Empfindung ist die Empfindung einer neuen Kulturschicht, die sich allmählich empor schiebt, bis sie in der Revolution unbestritten die Führung an sich reißt. Das Bürgertum war anders disponiert, als die vornehme Gesellschaft, die es verdrängte: zunächst überhaupt nicht künstlerisch, sondern ethisch. Seine Kunst konnte nur eine vollkommen sachliche sein. So ist also die große Stilwandlung letzten Endes unlösbar verknüpft mit dem Wechsel in der führenden Kulturschicht. Und die Frage liegt nun sehr nahe: haben etwa auch die anderen genannten Verschiebungen im sozialen Leben des Volkes ihre Wirkung auf die Kunstentwickelung gehabt? Sehen wir zu.

Da ist zunächst der überraschende Aufschwung der Plastik. Im 12. Jahrhundert kommt ein neues Leben in die abendländische Bildhauerkunst. Sie befreit sich vom Relief, wird Vollplastik und erscheint in den ersten Jahrzehnten des 13. Jahrhunderts in einer Fülle von Freifiguren voll Adel, Kraft und leiblicher Schönheit. Ist es ein Zufall, daß zur selben Zeit das Rittertum blühte? Ich meine, daß man im 12. Jahrhundert den Figuren allmählich mehr Rundung gab, daß das Gewand Form und Bewegung des Körpers nicht mehr verhüllt, sondern ausdrucksvoller macht, daß er selber sich bauscht, fällt und wallt, schwer und rund, daß der Körper wieder zu stehen lernt, von elastischer Kraft gespannt und im Gleichgewicht gehalten erscheint, daß jede seiner Bewegungen durch-

gefühlt ist, das kann doch nur daher kommen, daß die Menschen, die diese körperliche Kunst schufen, selber körperlich empfanden, imstande waren, sich in ein körperliches Gebilde hineinzuversetzen, sein Leben in allen Muskeln nachzuerleben. Ein solches körperlich entwickeltes Leben, dieses Körpergefühl dürfen wir bei der Geistlichkeit des frühen Mittelalters nicht voraussetzen, wohl aber bei der Ritterschaft des 12. Jahrhunderts, die den Körper brauchte und übte, seiner froh, auf ihn stolz war. Erst in ihrem Kreis konnte die neue Wertschätzung des körperlichen Menschen gedeihen, erst hier das neue Selbstgefühl erwachen, ohne das keine Blüte der Plastik denkbar ist. Natürlich ist auch hier die Kette der formalen Entwickelung ununterbrochen, mögen ihre Glieder heißen, wie sie wollen. Aber vergessen wir nicht: daß überhaupt aus dem flächig und linear stilisierten Relief eine volle lebenatmende Freifigur werden konnte, das verdankt die Kunst eben doch in erster Linie dem erstarkenden neuen Körpergefühl, das im Rittertum erwuchs und von ihm aus die ganze führende Kulturschicht des Abendlandes durchdrang.[19])

Die Gegenprobe liefert sofort die weitere Entwickelung der Kunst. Das Bürgertum, das seit dem 14. Jahrhundert zur Vorherrschaft in allen Dingen der Kultur, ganz besonders auch in der Kunst, kommt, kennt eine solche Plastik nicht mehr. Natürlich: das stolze Selbstgefühl des körperlich entwickelten Menschen war dem Bürger, sei er Handwerker oder Kaufmann, nicht gegeben. Seine Kunst ist die Malerei; und wie ist sie seit der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts erblüht![20])

So ist denn endlich auch die dritte der großen Verschiebungen, von denen ich sprach, nicht ohne Folge geblieben. Der deutsche Barock ist im Gegensatz zur deutschen Renaissance in seinen Anfängen erfüllt von tektonischem und plastischem Leben. Erst allmählich treten diese Kräfte in den Zusammenhang einer malerischen Gesamtrechnung. Das wäre undenkbar, wenn die Volksschicht, in deren Dienst die Barockkunst sich stellte, nicht wiederum körperlich empfunden hätte. Das deutsche Bürgertum hat für die tektonischen und plastischen Werte der italienischen Hoch- und Spätrenaissancearchitektur so gut wie gar kein Verständnis gehabt. Jetzt aber ist ein neuer Adel da, an seiner Spitze das Landesfürstentum, nach italienischer oder französischer Manier erzogen, auch körperlich durchgebildet. Er ist alsbald reif für das Verständnis der wälschen Kunst. Es ist also nicht so, daß etwa eine neue Bildung die neue Architektur wie ein Stück neuer Mode mit ins Land gezogen hätte. Das würde die grandiose Entwickelung des deutschen Barock, seine selbständige Fülle und Lebenskraft nie erklären.

Nein, erst mußte man ähnlich empfinden können, wie die Wälschen. Und das ist es, was der neue fürstliche Absolutismus und die Gegenreformation anbahnten. Die neue führende Schicht war imstande, Stolz und Kraftbewußtsein, das ganze starke, ja leidenschaftliche innere Erleben körperlich zu empfinden und zu äußern und damit auch im körperlichen Ausdruck des Kunstwerks wiederzufinden. Jetzt erst wurde man in Deutschland fähig, das Pathos einer Säulenordnung, die Leidenschaft einer Fassade, die in wogendem Leben sich vorwärts, rückwärts, aufwärts schwingt, mitzuempfinden, selber körperlich mitzuerleben. Und darum konnte auch erst diese neue aristokratische Gesellschaft wieder eine Plastik haben, die diesen Namen verdient. Bei allem malerischen Reichtum ist diese Plastik voll von körperlicher Empfindung, durchgefühlt und vollkommen belebt (ganz anders als die malerische Plastik des 15. Jahrhunderts). Und darum, wenn auch nicht allein darum, konnte schließlich auch die Bildmalerei in Deutschland in derselben Zeit nicht dieselbe Rolle spielen, während Holland, das eine solche aristokratische Kultur zunächst nicht hat, seine Malerei entwickelt.

Alle diese Wandlungen also lassen sich mit der Annahme einer immanenten und gleichartigen Entwickelung des Sehens in Westeuropa nicht begreifbar machen. In allen Fällen aber hilft uns das Eingehen auf die Eigenart der führenden Kulturschicht ein Stück weiter. Nur muß man sich dabei klar machen, daß eben nicht nur das Sehen, sondern die ganze sinnlich-geistige Disposition der Schicht in Frage kommt, ihr ganzes Empfinden, und daß dieses Empfinden zwar nie neue Formen schaffen kann, wohl aber für die Auswahl, die Verstärkung und Fortentwickelung bestimmter vorhandener Gestaltungsarten mitunter nicht nur nicht von untergeordneter, sondern geradezu von entscheidender Bedeutung ist.

Und nun zum Schluß! Wenn geistige Strömungen auf die bildende Kunst einwirken können, wenn die sozialen Wandlungen ihre Folgen haben, sollte dann die nationale Eigenart nichts bedeuten? Sie bedeutet vielmehr sehr viel. Die Bedenken, die oben erwähnt wurden, sind zu überwinden. Gewiß ist es namentlich zu Zeiten eines starken internationalen Kulturaustauschs nicht leicht, den wirklichen Anteil des Nationalen am Zustandekommen des einzelnen Kunstwerks nachzuweisen. Aber ein paar ganz einfache Überlegungen zeigen, daß es schließlich möglich sein muß, wenigstens in allgemeinen Umrissen die nationalen Charaktere zu fassen. Denn Unterschiede nationaler Begabung sind da, und sie sind groß. Sie sind natürlich da am leichtesten zu erkennen, wo die Völker noch verhältnismäßig abgeschlossen nebeneinander leben. So ist die griechische Plastik

ganz gewiß viel mehr eine Schöpfung der Griechen, als eine Schöpfung des sechsten oder fünften Jahrhunderts. Denn der Orient, der doch an der Wiege dieser griechischen Plastik stand, nahm an ihrer Entwickelung nicht teil, ja er hat, wie wir nun wohl wissen, später, als jene Plastik allmählich ihre Rolle ausspielte, ganz in der Richtung, die seine eigene Art bestimmte, zersetzend auf die griechisch-römische Plastik zurückgewirkt.

Weiter: gewiß haben die Germanen, wie wir in anderem Zusammenhang uns schon erinnerten, das Erbe der Antike zunächst auf den Wegen weitergebildet, die das Altertum selbst schon eingeschlagen hatte. Aber sie haben es mit frischem Leben erfüllt und zu ungeahnten Höhen geführt. Byzanz, das doch mit dieser abendländischen Entwickelung in Fühlung war, hat an ihr nicht teilgenommen: es hat keine Gotik entwickelt.

Endlich: daß die vollkommene Ausbildung dieser Gotik spezifisch französische Züge trägt — es ist nicht einmal so schwer, sie nachzuweisen —, kann doch ebensowenig bestritten werden, wie die Tatsache, daß die Renaissance *so* nur in Italien entstehen konnte. In beiden Fällen hat die schöpferische Nation für eine Weile die Führung in der europäischen Kunst gewonnen, der Gesamtentwickelung also einen Impuls gegeben, dessen Kraftquelle zu einem guten Teil aus den Tiefen des nationalen Charakters gespeist war.

Also: wechseln die Träger des künstlerischen Lebens, tritt ein neues Volk innerhalb eines weiteren Kulturkreises an die Spitze, so wird die Entwickelung der Kunst eine Richtung nehmen, die von der besonderen Begabung dieses Volkes wenigstens *mit* bestimmt ist. Und in einzelnen Fällen ist erweislich diese besondere Begabung wichtiger, als die — angenommene — gleichmäßige Entwickelung des abendländischen Sehens.

Und die deutsche Kunst? Ist es mit ihr nicht ebenso bestellt? Eine Führung freilich in der westeuropäischen Gesamtentwickelung, wie sie die französische, die niederländische, die italienische Kunst zu Zeiten gehabt hat, war der deutschen in demselben Maße nie beschieden. Warum? Die Antwort ist nicht ganz einfach. Dennoch will ich versuchen, eine Antwort zu geben, wenn sie auch — selbstverständlich — in diesem Zusammenhang nicht erschöpfend sein kann. Sie muß zugleich eine, vielleicht die Haupteigentümlichkeit der deutschen Kunst treffen, das was diese Kunst besonders deutlich von der Kunst aller anderen Länder unterscheidet. Mir scheint, es ist dies. Die deutsche Kunst ist nie in demselben Sinne rein oder doch weit überwiegend *bildende* Kunst gewesen, wie die der andern. Anders ausgedrückt: die formalen Gestaltungsprobleme haben den deutschen Künst-

ler nie so überwältigt, nie so ausschließlich gepackt und erfüllt, daß er ihnen von Atelier zu Atelier in eng geschlossener Arbeit, Lehre und Überlieferung nachgegangen wäre, daß er um sie in breiter Front unter einheitlicher Führung gekämpft hätte. Der deutsche Künstler war immer zu eigenwillig. Er verlangt mehr von der Kunst als die Lösung eines Gestaltungsproblems, sie muß ihm Ausdruck eines ganz Individuellen und Persönlichen werden, seine Welt, kraus, dunkel, drängend in der Form, aber stark, ja leidenschaftlich in ihrem Gehalt an Leben.

Ist es nicht dies, was die Bamberger und Naumburger Figuren von ihren französischen Ahnen unterscheidet? Ist es nicht dies, was die Schongauer, Dürer, Baldung, Grünewald und Altdorfer, die Riemenschneider, Stoß und Backoffen den Italienern und Franzosen letzten Endes doch unverständlich macht? Ist es nicht dies, was in starken Zeiten die unübersehbare Fülle der künstlerischen Charaktere schafft und doch die Bildung von geschlossenen Schulen verhindert, was etwa im Barock die Schlüter, Bähr und Pöppelmann, Neumann und Stengel und Schlaun, die Asam, Zimmermann und Joh. Michael Fischer, die Prandauer, Fischer von Erlach und Hildebrandt und so viele, viele andere von einander und wieder alle mit einander von den Italienern und Franzosen scheidet?! Ist es nicht schließlich dies, was uns im 19. Jahrhundert einen Anselm Feuerbach, einen Arnold Böcklin schenkte, Künstler, die man in Paris nie hat würdigen können, weil sie sich eben nicht der Gesamtentwickelung der westeuropäischen Malerei fügten?!

Ja, das ist es. Weil ihrer aller Kunst so persönlich war, deshalb konnte sie nicht die hohe Schule des Auslands werden, war sie doch nicht einmal im Inland in Schulen organisiert. Ein Gestaltungsproblem kann der Meister an den Schüler weitergeben, sein persönliches Empfinden nicht. Wir aber wissen, daß das, was unseren Künstlern die Wirkung auf das Ausland versagte, ihres Mühens Krone und Schicksal, ein Stück von uns ist, unsere Kunst, Ausdruck unseres Wesens und unseres Sehnens.

Lassen wir es mit diesen Bemerkungen genug sein. Mir scheint, die Kunstgeschichte verbaut sich ohne Not den Weg zum Verständnis einer Fülle von Erscheinungen, wenn sie auf die Untersuchung und Würdigung des nationalen Elements in der Entwickelung der Kunst verzichtet. Und was von dem nationalen Element gilt, das gilt nun schließlich von allen Faktoren der allgemeinen, der Kulturgeschichte. Ich habe mich darauf beschränkt, weiter noch von geistigen Strömungen und von Wandlungen des gesellschaftlichen Lebens zu sprechen. Natürlich können aber auch noch andere

Vorgänge der Gesamtgeschichte von Bedeutung für die Kunstentwickelung werden. Ich muß indessen auf weitere Beispiele verzichten und will lieber dies mit aller Bestimmtheit sagen: es geht auf die Dauer nicht an, daß wir die Kunstgeschichte aus dem Zusammenhang des Gesamtgeschehens herauslösen und rein als Geschichte der Darstellungsprobleme behandeln. Eine solche Betrachtung ist einseitig, unzulänglich und irreführend. Sie beraubt uns der Möglichkeit, die Vorgänge wirklich zu verstehen und setzt uns der Gefahr aus, die eine, die äußere Seite kunstgeschichtlichen Geschehens für das Ganze zu nehmen. Ich bin mir völlig klar darüber, daß wir die Entwickelung der Gestaltungsprobleme keinen Augenblick hintansetzen dürfen. Mit ihr hat alle unsere Forschung zu beginnen; sie ist unser eigentlichstes Arbeitsgebiet. Aber vergessen wir nicht, daß diese Entwickelung Sinn und lebendige Fülle erst erhält, menschlich bedeutungsvoll erst dann wird, wenn wir sie kulturgeschichtlich interpretieren.[21]) Die Kunstgeschichte hat es heute nicht mehr nötig, für ihre Selbständigkeit einzutreten. Sie ist anerkannt. Darum vergeben wir uns auch nichts, wenn wir bekennen, daß sie ein Zweig, eine Seite der großen allgemeinen Geistesgeschichte ist, mit deren anderen Bekundungen unlösbar verbunden und in Wechselwirkung. Und so gewiß es ist, daß wir allein imstande sind, der allgemeinen Geistesgeschichte das abzugewinnen, was uns taugt, ebenso gewiß ist, daß wir an der sonstigen, von anderen geleisteten geistesgeschichtlichen Forschung nicht vorübergehen dürfen, sondern sie uns nutzbar machen müssen, viel eingehender und überlegter, als das bisher geschehen.[22])

Ich bin zu Ende. Unsere Betrachtungen hatten uns zuletzt zu einer Würdigung der Sonderart auch unserer deutschen Kunst geführt. Und so kehren unsere Gedanken noch einmal zu dem Punkt zurück, von dem sie ausgegangen. Ich denke, es bedurfte nur der Erwähnung der großen Namen, die ich Ihnen nannte, der ewigen Werke, die jene Namen vor unserem inneren Gesicht aufsteigen lassen, um vor der Helle unseres sicheren Bewußtseins den irren Spuck eines verblendeten Hasses zerflattern zu lassen. Denn jene Werke sind uns nicht Worte nur, sie sind uns fester köstlicher Besitz wie Goethes Dichtungen und Beethovens Musik. Wir wissen, was es um die deutsche Kunst ist.

So scharen wir uns heute um unseren Kaiser, dieses Besitzes ganz inne, bewußte Deutsche, und sprechen mit den Worten, die ein verehrter Senior der Breslauer Universität am 31. Juli 1914 den ausziehenden Studenten zurief: wir können nicht untergehen, wir wollen nicht untergehen!

Anmerkungen

[1]) Emile Mâle, Studien über die Deutsche Kunst. Monatshefte für Kunstwissenschaft IX. 1916. S. 387 und 429. Die angeführte Stelle S. 447. Der dritte Artikel war am 27. Januar noch nicht erschienen.

[2]) H. Tietze, Die Methode der Kunstgeschichte. Leipzig 1913. S. 437 ff.

[3]) H. Tietze a. a. O. S. 43.

[4]) H. Tietze a. a. O. S. 41. Vgl. auch Dvorak, das Rätsel der Kunst der Brüder van Eyck. Jahrbuch der Kunsthist. Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses 24. 1903. 165 ff. „In großen Kunstperioden bilden die Darstellungsformen der Kunst in ihrem Verhältnisse zur Natur und hiermit auch die ihnen zugrundeliegenden Darstellungsfähigkeiten bestimmte und einheitliche Entwickelungsreihen, durch die jeder Künstler, jede Kunstströmung an bestimmte Grenzen gebunden wird." „Das eigentliche und wichtigste Substrat der Geschichte der Kunst, wenn sie mehr sein soll als Künstlergeschichte, ist die Entwickelung der formalen Darstellungsprobleme."

[5]) Das eint so grundverschiedene Forscher wie Hubert Janitschek, Konrad Lange, F. Wickhoff, Karl Lamprecht — um nur einige Hauptanhänger der Theorie zu nennen.

[6]) Fr. Carstanjen, Entwicklungsfaktoren der niederländischen Frührenaissance. Vierteljahresschrift für wissenschaftliche Philosophie XX. 1896. Vgl. H. Tietze, Die Methode der Kunstgeschichte. S. 135 ff.

[7]) A. Schmarsow, Grundbegriffe der Kunstwissenschaft. Leipzig und Berlin 1905. S. 348 f.

[8]) Heinrich Wölfflin, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. München 1915. Einleitung und Abschluß.

[9]) Natürlich hat Wölfflin seine Meinung nicht so einseitig gefaßt. Er hat auch in den Kunstgeschichtlichen Grundbegriffen ausgezeichnete Dinge über die Bedeutung der kulturgeschichtlichen Voraussetzungen des Stilwandels gesagt. Aber es ist diesem Buche eigentümlich, daß es zu einer endgiltigen Auseinandersetzung zwischen formaler und kulturgeschichtlich erklärender Kunstgeschichte nicht gelangt. Es finden sich Aeußerungen, wie die oben angeführten (besonders auf S. 18 f. bei Wölfflin), die in ihrer Fassung die Bedeutung des Kulturgeschichtlichen und Persönlichen so herabsetzen, daß man sie nicht mehr mit jenen anders lautenden Sätzen in Einklang bringen kann.

[10]) Was Wölfflin selbst keineswegs entgangen ist.

[11]) A. Schmarsow, Grundbegriffe der Kunstwissenschaft. 1905. Hier ist auch die andere Litteratur genannt.

[12]) Auch Wölfflin erklärt den Stilwandel in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts aus allgemeinen Ursachen, übrigens ausgezeichnet: s. Kunstgeschichtliche Grundbegriffe S. 246 f.

[13]) Wölfflin versucht die Bedeutung dieses Einwands, den er sich natürlich selbst schon gemacht hat, abzuschwächen. (S. 34 f.) Und es ist ohne Weiteres zuzugeben, daß Grünewald an Rembrandt gemessen ein „Mann der Silhuette" ist. Immerhin: was Wölfflin über den Gegensatz einer Darstellung des Seins gegenüber einer Darstellung der Erscheinung sagt (S. 23 u. S. 35), das läßt sich fast Satz für Satz auch auf den Gegensatz zwischen Dürer und Grünewald anwenden (vgl. den Bericht über die Verhandlungen des Kunsthistorischen Kongresses in Lübeck 1900 S. 98 ff.) Und diese Tatsache muß die Lehre von der naturgesetzlich bedingten Gleichartigkeit des Sehens zum allermindesten stark einschränken.

[14]) Auch wenn man nicht daran glaubt, daß immer und jedesmal wieder auf einen plastischen Stil „notwendig" ein malerischer folgen müsse, und auch wenn man bezweifelt, daß die künstlerische Auffassung der ganzen westeuropäischen Welt zu derselben Zeit an dieselben optischen Voraussetzungen gebunden sei, auch dann wird man keinen Augenblick in Frage ziehen, daß das Frühere immer die Grundlage des Späteren ist, daß also der Barock in Italien so, wie er geworden ist, nur werden konnte, weil ihm diese Renaissance voranging, und daß er demnach auch nicht im Ganzen voraussetzungslos als „Ausdruck" erklärt werden kann. Es ist sehr nützlich, daß Wölfflin das eindringlich hervorhebt (z. B. S. 13), wie denn überhaupt seine ganze Betrachtung in hohem Grade anregend und fruchtbar ist, ganz abgesehen von der reichen Fülle feiner und tief eindringender Beobachtungen, die er auch hier wieder verschwenderich ausschüttet.

[15]) Ganz entsprechend ist die Zisterzienserkunst zu erklären. Sie ist natürlich nicht eine Ermüdungserscheinung, wie man behauptet hat, sondern bewußte und gewollte Vereinfachung mitten in einer künstlerisch höchst zeugungskräftigen Zeit, wiederum aus außerkünstlerischen Absichten.

[16]) Diese Entwickelung hat zuerst und ganz ausgezeichnet Wilhelm Pinder geschildert. Mittelalterliche Plastik Würzburgs. Würzburg 1911.

[17]) Schon hier zeigt sich, daß es sich eben nicht allein um „das Sehen" handelt. Ich komme auf diesen Punkt weiter unten zurück.

[18]) L. 131; das Gemälde einst im Dom zu Mainz. Vgl. Fr. Schneider, Albrecht Dürers Tafelgemälde „Barmherzigkeit". Mainzer Zeitschrift N. F. II. 1907. S. 75 ff.

[19]) Es ist wiederum das Verdienst A. Schmarsows, nachdrücklich darauf hingewiesen zu haben, daß der ganze Mensch in Frage kommt, nicht nur sein optischer Apparat. Sehr übersichtlich hat er seine Lehre vorgetragen in den sechs Vorträgen über Kunst und Erziehung: A. Schmarsow, Unser Verhältnis zu den bildenden Künsten. Leipzig 1903.

[20]) Man wende nicht ein, die burgundisch-niederländische Malerei vom Ende des 14. und vom Anfang des 15. Jahrhunderts sei doch eine höfische Kunst, keine bürgerliche. Worauf es ankommt ist dies: Das Bürgertum hat im Gegensatz zu der körperlich gestimmten Kultur des 12. und 13. Jahrhunderts eine neue Kultur des Auges entwickelt. Wie das zuging, ließe sich im Einzelnen zeigen. Hier nur so viel: Die neue Empfindlichkeit gegenüber Reizen der Farbe, des Lichts, der bewegten Form verrät sich ebenso in der Kleidung, in der Ausstattung der Wohnung wie in der dichterischen Schilderung von Eindrücken der Natur, also nicht nur in der bildenden Kunst. Diese neue Augenkultur wird allmählich Gemeingut der Zeit. Sie

stammt aus der bürgerlichen Sphäre und verbreitet sich allmählich über die ganze obere Kulturschicht, genau wie früher das „körperliche" Empfinden zum Gesamtempfinden der Zeit wurde. Es beweist also nichts, daß die neue Malerei auch den Höfen diente. Daß sie tatsächlich eine bürgerliche Malerei war, hat im Ernst doch niemand bestritten. Die Art des Jan van Eyck ist nur eine — zweifellos höfisch gefärbte — Spielart. Und nicht nur der Genter Altar, sondern auch Jans malerischestes Werk, das Doppelbildnis der Arnolfini, ist ja doch schließlich für einen Kaufmann gemalt.

Ein weiteres Beispiel für die Bedeutung solcher Betrachtungen bietet übrigens die Entwickelung der italienischen Renaissance. Der Wandel vom 15. zum 16. Jahrhundert, wie ihn Wölfflin glänzend geschildert hat, läßt sich schließlich doch auch nur verstehen, wenn man daran denkt, daß diese Kunst spätestens um 1500 aus der Bürgerlichkeit heraustrat und aristokratisch, höfisch wurde. Nicht umsonst gibt Wölfflin einem Abschnitt seines Buches die Überschrift: „Die neue Gesinnung." Und die Begriffe, die für diese neue Gesinnung bezeichnend sind, als Würde und Größe, Selbstbeherrschung und Vornehmheit, sind kulturgeschichtliche Begriffe, es sind die Ideale der neuen Gesellschaft, in deren Dienst nun die Kunst trat.

[21]) Nachträglich finde ich zu meiner Genugtuung, daß Ernst Heidrich in einer schönen Besprechung der Schrift von Jantzen (Das niederländische Architekturbild) dieselbe Anschauung gewichtig und eindrucksvoll vertreten hat. Zeitschrift für Ästhetik VIII. 1913. S. 117 ff.

[22]) Es war im Rahmen dieser Rede nicht möglich, diese Forderung weiter auszuführen. Ich kann auch hier nur Folgendes andeuten. Es wird sich hauptsächlich darum handeln, jeweils die besondere sinnliche und geistige Disposition, das Gesamtempfinden der eigentlichen Träger des künstlerischen Lebens zu erforschen — soweit das möglich ist. Neben den unmittelbaren literarischen Zeugnissen kann da schlechthin alles als Quelle dienen, was uns irgend einen Einblick in die sinnliche und geistige Verfassung, die sinnlichen und geistigen Bedürfnisse eines örtlich und zeitlich begrenzten Kulturkreises gewährt. Nur ist daran festzuhalten, daß uns wirkliche oder vermeintliche kulturgeschichtliche Analogien, wie man sie vordem aufzustellen liebte, nicht fördern, wohl aber jede Bekundung, die auf ein bestimmt differenziertes Empfinden schließen läßt. Somit können gewisse Erscheinungen des religiösen Lebens ebenso wichtig sein, wie die Beschaffenheit der Kleidung oder des Hausrats, eine Erziehungslehre ebenso wichtig, wie ein socialer Brauch. Und es ist offenbar, daß gerade die nicht-künstlerischen Quellen aufgesucht werden müssen, damit wir möglichst zuverlässige Vorstellungen von den wechselnden Zuständen des Gesamtempfindens der führenden Kulturschicht eines Volkes erhalten. Natürlich sind wir bei solchen Untersuchungen auf die Vorarbeiten anderer geschichtlicher Disciplinen angewiesen. Aber das ist in anderen Fächern ebenso. Und es kann nur von Vorteil für uns sein, wenn wir die Fühlung mit der Gesamtgeschichte nicht verlieren.

Bisher erschien in der Sammlung Frankfurter Universitätsreden:

I.	Prof. Dr. G. Küntzel: Kaiser Wilhelm II. und das Zeitalter der deutschen Erhebung von 1813 . .	Preis M. 1.–
II.	Prof. Dr. G. Freudenthal: Franz Adickes . .	„ „ 1.–
III.	Prof. Dr. L. Pohle: Die neuere Entwickelung des Zinsfußes und der Einfluß des Weltkrieges auf seinen Stand	„ „ 1.–
IV.	Prof. Dr. H. v. Arnim: Ein altgriechisches Königsideal	„ „ 1.–
V.	Prof. Dr. H. v. Arnim: Gerechtigkeit und Nutzen in der griechischen Aufklärungsphilosophie . .	„ „ 1.–
VI.	Prof. Dr. Ph. Stein: Wilhelm Merton	„ „ –.80

